

O cytowaniu Bacona i Caravaggio oraz o wędrowaniu śladami Máchy jako nad/interpretacji

„Każda percepcja jest halucynacją, ponieważ percepcja nie ma przedmiotu”.

Gilles Deleuze

„Każda percepcja jest halucynacją, ponieważ percepcja nie ma przedmiotu” – enigmatycznie twierdził Gilles Deleuze w 1988 roku w studium o Leibnizu i baroku¹. Deleuze – jak napisał jego współczesny komentator Daniel Smith – „refers exclusively to psychological mechanism of differential relations among unconscious perception. This is why difference must be understood not as an empirical fact or even as a scientific concept, but as a transcendental principle, as the sufficient reason of sensible, as the being of the sensible”².

Deleuzowskie rozumienie barokowej myśli filozoficznej można pojmować jako nad/interpretację. W przeciwieństwie do interpretacji Kantowskich i postkantowskich prowadzi ono zarówno do obserwowania, „halucynacji” (czy może do śnienia), jak i do fizycznego obcowania z tekstami lub obrazami. Postrzeganie nie odnosi się wtedy do znajdujących się przed nami obiektów, które obserwujemy i oceniamy, ale do czegoś, „z czym” jesteśmy.

Jeśli próbujemy zmierzyć się z kwestią nadinterpretacji, musimy odnieść się do tego impulsu Deleuze’a, z powodu którego dochodzi do naruszenia reguł zwykłego czytania i postrzegania dzieła. W jego koncepcji interpretacja staje się doświadczeniem granicznym, szczególną drogą, rezygnacją z prawa do obiektywności; jest zawsze subiektywna i wymaga fizycznego zaangażowania. Nasza próba zmierzenia się z granicami interpretacji również jest taką drogą – refleksją na granicy dziedzin, koncepcji i metod, rozważaniami nad zakłócaniem jedności czasu i przestrzeni oraz nad możliwościami wielorakich

¹ „Każda percepcja jest halucynacją, ponieważ percepcja nie ma przedmiotu” – przypis red. Zob. wydanie w języku oryginału G. Deleuze, *Le Pli – Leibniz et le baroque*, Paryż 1988. Cytat wg wydania anglojęzycznego G. Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, Minneapolis 1993, s. 93.

² Deleuze „odnosi się w szczególności do mechanizmu psychologicznego zróżnicowanych relacji związanych z percepcją nieświadomą. Z tego powodu różnica musi być rozumiana nie jako fakt empiryczny ani nawet jako termin naukowy, ale jako transcendentna zasada, racja dostateczna sensowności, jako bycie sensownością” – przypis red. Zob. D.W. Smith, *Essays on Deleuze*, Edinburgh 2012, s. 96.

dialogów. Chcemy wyjaśnić, dlaczego „nadinterpretacja” jest konieczna i w jaki sposób może ona przybliżyć nieoczekiwane znaczenia dzieł, przynieść nowe interpretacje i przeżycia. W celu zrozumienia tego, jak produktywnie dla praktyki interpretacyjnej mogą być rozważania o granicy nadinterpretacji, wykorzystujemy wędrujące pojęcia (*travelling concepts*) Mieke Bal, badaczki inspirującej się Deleuze’em. Przyjrzymy się dwóm przykładom – wspólnej wystawie dwóch „niespokrewnionych” malarzy, Caravaggia i Francisa Bacona, oraz podróży naukowej śladami najważniejszego czeskiego poety romantycznego Karla Hynka Máchy.

Caravaggio i Bacon: nad/interpretacja praktyki wystawienniczej

Rozważania te miały swój początek wiele lat temu. Zrodziły się przy okazji lektury książki *Quoting Caravaggio* (1999) narratolożki Mieke Bal oraz w trakcie „śnienia” o możliwościach opisu świata. Jednocześnie są wspomnieniem wystawy *Caravaggio e Bacon*, która odbywała się w przestrzeni rzymskiej galerii Borghese między 2 października 2009 roku a 24 stycznia 2010 roku (pieczę nad nią sprawowało dwoje kuratorów – Anna Coliva i Michael Peppiatt). Reminiscencja tego barokowo-postmodernistycznego doświadczenia ożyła przy praskim projekcie wystawienniczym *Francis Bacon & Bohumil Hrabal: Dva géniové*, zorganizowanym w galerii Gate między 18 maja 2012 roku a 22 lipca 2012 roku, któremu towarzyszyły debaty o fałszywości prezentowanych dzieł Francisa Bacona. Idea obu wystaw była podobna. Dlaczego jednak o rzymskiej wciąż nie możemy zapomnieć i wynurza się nam z pamięci jako ciągle żywe spotkanie z artystami w fascynującej pod względem wizualnym przestrzeni, podczas gdy praska wystawa w porównaniu z nią wydawała się przypadkowym zgromadzeniem umieszczonych obok siebie obrazów i tekstów „dwóch geniuszy”?

Połączenie *Caravaggio e Bacon* przyniosło wiele robiących wrażenie (?) punktów przecięcia; tematy poszczególnych płócien uzupełniały się, obrazy tworzyły labirynt wciągający widza, ich detale nawiązywały bachtinowski dialog. Nowo powstałą heterogeniczną czasoprzestrzeń można było rozumieć jako palimpsest, w którym nowe obrazy i znaczenia nakładały się na stare, ich powierzchnia nasyciona była barokową estetyką, to, co na zewnątrz, zlewało się z tym, co wewnątrz. Przechodząc galerią, mogliśmy zaobserwować, jak czytanie obrazów Caravaggia zmieniło się w spotkanie z młodszą retoryką Bacona. Nowe znaczenia wzbogacały pierwotny sens dzieła albo budowały go na nowo i odwracały. Kuratorka Anna Coliva mówi, że nie chodziło jej o „historię form ani historię indywidualności w konkretnym momencie historycznym, ale o historię sztuki”³, a zatem o konceptualizację tego palimpsestu, o czytanie starszej tradycji obrazowania przez tradycję czasowo młodszą. Choć wystawa miała odzwierciedlać różne style artystyczne, okazało się, że po jej zainstalowaniu historyczność ta zaczęła się do pewnego stopnia wytracać na korzyść nieoczekiwanych połączeń i zbieżności, paralel oraz skojarzeń, które dodały całej przestrzeni ahistoryczną sceniczność, a poszczególnym fragmentom

³ *Caravaggio e Bacon*, pod red. A. Colivy i M. Peppiatta, Milano 2009, s. 17.

i figurom – performatywną gestykę. Mimo że korespondencja detali (twarzy, ustawienia, przestrzeni, kompozycji czy motywów) i połączenie dwóch całkowicie przeciwstawnych metod twórczych (zewnątrzne spojrzenie u Caravaggia było uzupełniane Baconowskim spojrzeniem wewnętrznym) były oczywiście zamierzone, zaskoczyła efektywność i spektakularność tej gry podobieństw i dwuznaczności. Michael Peppiatt, biograf i bliski przyjaciel Francisca Bacona, podkreślał, że Caravaggio nie miał na Bacona bezpośredniego wpływu. Mimo to obaj malarze byli tak samo przepelnieni pasją i dramatycznością, „stwarzali sytuacje ekstremalne, w których figura człowieka była radykalnie przekształcana w skrzyżowaniach emocji. (...) Obaj podobnie znali odwagę życia i kruchość ludzkiego istnienia”⁴. Ta egzystencjalna kruchość i odwaga bezpośrednio wyrażają się prawdą „masy”, prawdą materii cielesnej. Dlatego właśnie *La verità nella carne*, jak niekiedy tę wystawę określano, mogła trafić do widza z tak niebywałą intensywnością. Materia cielesna, wypełniająca przestrzeń, jak gdyby podkreślała podstawową samotność człowieka i ciężar jego duchowości.

Obok sensacji cielesnych charakterystyczna dla stylu obu malarzy jest praca z ramą, jej naruszanie; Caravaggio często starał się przekroczyć powierzchnię obrazu przy pomocy skróconej perspektywy i pozwalał swoim figurom wchodzić w przestrzeń widza, Bacon na odwrót: tworzył nową głębię – dzięki burzeniu linii perspektywy i deformowaniu figur postaci zapadają się nie tylko same w siebie, lecz także w przestrzeń za obrazem. W obu przypadkach naruszony zostaje dystans między przestrzenią widza i przestrzenią obrazu, między obiektywnie chłodnym i subiektywnie emocjonalnym przedstawieniem /przestrzenią/akcją. Ta przestrzenność i praca z ramą jest jedynie elementem imponującej gry. Kluczową rolę odgrywa kolejna rama – nie własna rama obrazu, ale *obramowanie* obramowanych obrazów. Obrazy Caravaggia trudno sobie wyobrazić bez kościelnych i świątynnych przestrzeni, bez półmroku i zmieniającego się światła, które podkreśla różne detale obrazu, przydaje im nową/inną wagę, wysuwa je naprzód, wzmacnia ich „głos”. Z kolei Bacon pomysłowo pracował z odbiciami – szkło obramowanych obrazów stawało się dla niego lustrem, które dosłownie łączy obraz/odbicie widza z przestrzenią fikcyjnego świata. W przypadku Caravaggia po przeniesieniu do innej przestrzeni, a w przypadku Bacona po usunięciu lustrzanego odbicia, obrazy tracą na sile, odebrana zostaje im jedna płaszczyzna znaczeniowa i stają się raczej zapisem samych siebie. Jednak po stworzeniu nowej ramy dialog widza z obrazami się odnawia i znów zyskują one wieloznaczność. Dzięki odpowiedniej zmianie ramy powstaje nowe pole intertekstowe, pole do komunikacji.

Nieoczekiwanie spójną (może właśnie przez swoją fragmentaryczność i rozproszenie), nową ramą obrazów tych dwóch artystów stała się różnokształtna i różnorodna przestrzeń pałacu kardynała Borghese z XVII wieku, którego wystrój zdecydowanie nie był jedynie tłem dla rozmowy. W pałacu tym umieszczono dzieła o ugruntowanej pozycji w kanonie historii sztuki, przez co są one odczytywane na różne sposoby.

⁴ M. Peppiatt, *Il mio Bacon*, „Grandimostre 2” 2009, z. 6, s. 21.

To historyczne i interpretacyjne obciążenie w znacznym stopniu jednak naruszane jest przez marmurowe wykończenie wnętrza z ornamentacyjnym i abstrakcyjnym rysunkiem. Obrazy, na nowo obramowane wnętrzem pałacu, zaczęły silniej tematyzować kwestie wnętrza i zewnątrz, abstrakcji i stylu realistycznego, ścisłego symbolizmu i mglistej niedookreśloności, mogły zacząć ze sobą korespondować i kontrastować. Tak pomyślana była również sama instalacja: Caravaggio i Bacon nie tylko ze sobą „rozmawiali”, lecz także musieli zmierzyć się i skonfrontować z antykiem, Bellinim, Canovą, Rafaelem, Tytjanem i innymi artefaktami rozmieszczonymi w wybujałych wnętrzach. Rzymska wystawa stała się więc właśnie ową halucynacją, recepcją w fałdzie recepcji, wpisaną w ciało poprzez rozkołysanie granic naszych stereotypowych interpretacji. Stała się fizycznymi mdłościami, zawrotami głowy, ale również radością, „fizyczną” dyferencją, której doświadczyliśmy poprzez patrzenie, interpretacją piętrzących się i znów rozpluwających znaków.

Wspomnienie przestrzeni wystawowej wyraźnie przypomina właśnie postępowanie Mieke Bal, którym badaczka w znacznym stopniu kieruje się we wszystkich swoich pracach, a głównie w książce *Quoting Caravaggio*. Książka ta podejmuje również próbę przekroczenia czasu, włączenia przeszłości w teraźniejszość; cechują ją wielogłosowość i dialogiczność. Dzięki temu może pomóc w interpretacji wystawy – tak samo jak odpowiedzieć na wstępne pytanie tego tekstu. Śledzi związki między malarstwem barokowym a dziełami artystów, których można traktować jako Caravaggiów swego czasu, takich jak Andrea Serrano, David Reed, Jeannette Christensen, Doty Attie, Mony Hahtoum i inni, ponieważ ich tożsamość jawi się jako hybrydowa, twórcy ci bawią się powierzchnią, styl ich dzieł jest barokowy albo barokizujący i eksponuje głównie sensualność, chodzi im przede wszystkim o ewokację oraz sugestię, nie zaś o autentyczne odbicie przestrzeni-świata. Za klucz do tak „wąsającej się” książki (i do wystawy *Caravaggio e Bacon*) można uważać inną koncepcję teoretyczną Mieke Bal – koncepcję wędrujących pojęć. Wędrujące pojęcia Bal rozumie jako alternatywę dla ustalonych ram metodologicznych. Jej zdaniem: „(...) pojęcia nie są stałe. Wędrują między dyscyplinami, między teoretykami, między czasami historycznymi i między oddalonymi geograficznie społecznościami akademickimi”⁵. Wędrować można nie tylko między polami teoretycznymi i metodami, lecz także między przestrzeniami, autorami i dziełami. W pewnym sensie chodzi o przestrzenne i migracyjne podkreślenie koncepcji nazwanej w języku czeskim problematycznym słowem *ozvláštňení* (udziwnienie) (*ostraneniye*, srov. Heczková, Svatoňová 2015). Nie chodzi jednak o rzeczy dziwne, ale o krok w bok, ruch „poza” – na stronę, przechodzenie skądś dokądś, o zmiany punktu widzenia. Z tej perspektywy możliwe jest również przekraczanie granic poszczególnych czasów, wyjście z czasu i ahistoryczne zbudowanie mostu między odmiennymi funkcjami i metodami, usunięcie zamkniętych światów i otwarcie ich na nowe nad/interpretacje – jak to widać podczas czytania poszczególnych aktualizacji obrazów Caravaggia.

⁵ M. Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto – Buffalo – London 2002.

Kluczowe pojęcie książki – cytowanie (*quoting*) nie oznacza zatem wyboru przypadkowych fragmentów, jak można było zobaczyć na wystawie *Francis Bacon & Bohumil Hrabal*, czy dosłownego użycia innego tekstu/obrazu, ale dwukierunkowy, ruchomy proces wędrowania – z jednej strony chodzi o ponowne czytanie barokowych dzieł, a z drugiej o przekształcanie dzieł nowoczesnych w barokowym stylu. Związki-cytaty pozwalają Mieke Bal interpretować barokowe (ale jednocześnie ponadczasowe) koncepcje, ewentualnie poszukiwać korzeni współczesnej wizualności. Tak pojmowane cytowanie jawi się jako dynamiczna komunikacja, negocjacje starego z nowym czy nowego ze starym. Wielokrotnie już wspomniany dialog z jednej strony jest dialogiem bachtinowskim z ducha, pozwalającym tworzyć wielogłosowość, a z drugiej okazuje się również dialogiem w sensie platońskim, dialogiem pełnym pytań o to, co właśnie ten cytat oznacza dla przeszłości, dla terażniejszości – historyczność i ahistoryczność. Co jest źródłem cytatu? W naszym przypadku: to starszy historycznie Caravaggio, którego Bacon wprawdzie znał, ale według kuratorów wystawy nie miał on na niego wpływu. Czy może jest nim Bacon, który umożliwia inne czytanie obrazów Caravaggia? A może źródłem jest Villa Borghese jako nowa rama i nowy szereg pytań? Mieke Bal śledzi z wielu teoretycznych punktów widzenia właśnie to, jak nowa sztuka przywołuje dzieła Caravaggia i rekontekstualizuje je, włącza do terażniejszej, postmodernistycznej sztuki. To gra barw i barwnych powierzchni, burzenie perspektywy, niefiguratywne, sensualne, teatralne czy fotograficzne malarstwo, które dosłownie przywołuje cechy sztuki barokowej z przeszłości i łączy je z aktualnym myśleniem oraz współczesnymi technikami. Z jednej strony zatem barokowe obrazowanie wpływa na twórczość współczesną (nowi artyści cytują barok), z drugiej zaś sztuka współczesna pozwala, aby ten wpływ wracał do przeszłości; nowoczesna twórczość jawi się tak, jakby była cytowana w dziele historycznym. Mieke Bal, również w odniesieniu do artysty Davida Reeda, pokazuje, jak można traktować dzieła jako obiekty teoretyczne, odwrócić pre- i post- oraz dojść do komplementarności i integralności (przestrzeń wystawy), w której historia znajduje się w absurdalnym położeniu (*preposterous history*, jak wskazuje sam podtytuł książki) albo staje się metahistorią, bliską koncepcji Haydena White'a (1973), która operuje tropami takimi, jak metafora, metonimia, synekdocha i ironia⁶.

Obiekty teoretyczne mogą, analogicznie jak pojęcia, wędrować „w czasie i między dyscyplinami, między teoretykami (a sztuka nowoczesna w znacznym stopniu jest właśnie steoretyzowaniem samej twórczości), między okresami historycznymi (historii sztuki) i między oddalonymi geograficznie społecznościami akademickimi”⁷ przy ich interpretacji. Dzięki temu, że Mieke Bal pracuje z dziełem jak z wędrującym obiektem teoretycznym, jego poszczególne (charakterystyczne) cechy i elementy nabierają formy pojęć, które pełnoprawnie opuszczają swoje pierwotne dyscypliny, wyruszają w podróż przez historię (sztuki) i pobudzają „życie idei”⁸. Właśnie dlatego pojęcia stają się filarami

⁶ Eadem, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago – London 1999, s. 45.

⁷ Eadem, *Travelling Concepts...*, op. cit., s. 24.

⁸ Eadem, *Quoting Caravaggio...*, op. cit., s. 22–26.

związków artystów współczesnych z barokowym obrazowaniem i głównymi osiami poszczególnych rozdziałów. Powierzchnia u Caravaggia jako gra światła i cieni może przenikać do światłocienia taśmy filmowej, powierzchnia/skóra tworzy wgłębienie, formuje się w barokową fałdę (*skin-deep*) w instalacjach Mony Hatoum czy dziełach Jeannette Christensen, wchodzi w debatę o wnętrzu/zewnątrz ciała (głównie z Gilles'em Deleuze'em), o barokowym spojrzeniu, sposobach opowiadania obrazu, pozycji narratora i o odwróceniu spojrzenia między obrazem i jego widzem. Jeśli jednolita barokowa powierzchnia jest wzburzona grą światła, cieni i fałd, musi koniecznie zawierać luki – spektakularnym iluminacjom towarzyszą miejsca spokoju, ciszy i – jak podkreśla Mieke Bal – bieli (która nieprzypadkiem koresponduje z *Białą mitologią* Derridy) oraz lustrzanym odbiciem.

Mieke Bal w książce *Quoting Carravaggio* wędruje między poszczególnymi dziełami artystycznymi, na poziomie teoretycznym stwarza nieoczekiwane połączenia, wędruje poprzez czasy i praktyki obrazowania z podobnym powodzeniem, jak to udowodniła wystawa *Caravaggio e Bacon*. Ponieważ ścisła i dokładna praca badaczki z materiałem nie zamyka się w jednym metodologicznym i dyskursywnym wycinku, autorka porusza się na granicy ikonografii i intertekstualności oraz na granicy interpretacji, może połączyć wizualną i lingwistyczną tradycję interpretacyjną, migrować między teoriami sztuk plastycznych i sztuk słowa. Podczas gdy teoria intertekstualności pracuje ze znakiem, któremu przynależą odpowiednie znaczenia, ikonografia zajmuje się interpretacją znaczeń w nowym kontekście. Dlatego to krzyżowanie pozwala Mieke Bal inaczej czytać historię i pomaga jej znaleźć nie tylko udziwienie, czyli nowy punkt widzenia na znak i jego znaczenie, na tekst i kontekst, lecz także nowy język z odmienną terminologią. Lustrzane odbicie, powierzchnia, głębia-skóra, zewnętrzne wewnętrzne ciało i inne pojęcia są ożywiane tak samo jak barokowe obrazy, stają się ironicznymi figurami retorycznymi, ale również ramą koncepcyjną praktyki kuratorskiej oraz narzędziem analizy. Naruszanie bariery między tradycją słowną a wizualną pozwala ponadto Mieke Bal odbierać wizualnie tekstualny charakter aluzji intertekstualnych⁹ oraz używać narzędzi semiotyki i narratologicznego czytania tekstu w stosunku do obrazu¹⁰. Koresponduje w ten sposób także z wyobrażeniem Francisca Bacona o tym, że narracja nie zamyka się w samym obrazie, ale przenosi się między widza a obraz; dochodzi więc do uobecnienia się pragmatycznego widzenia i narracyjnej percepcji; dlatego komunikacja z malarstwem barokowym jest możliwa i dużo zależy od odbiorcy stojącego w przestrzeni między obrazami i czasami.

Mieke Bal inspiruje również tym, że swoją pracę często przedstawia jako eksperyment; w tym wypadku przede wszystkim eksperyment testujący granice dziedzin i historyczne limity poszczególnych dzieł. Jej eksperymentalne podróże poprzez dyskursy, koncepcje i metody nie oznaczają jednak opuszczenia punktu wyjścia – a tym samym nadinterpretacji w negatywnym sensie. Wręcz przeciwnie, pozycja Bal jako teoretyka literatury jest

⁹ Co umiejętnie pokazuje już w książce *Images litteraires, ou comment lire visuellement Proust*, Toulouse 1997.

¹⁰ Czym wyraźnie wzbogaca metody studiów wizualnych.

na tyle pewna, że tworzy główny punkt zbiegu wszystkich jej tekstów i zapewnia jej własny punkt widzenia (zwłaszcza w narratologicznym sensie), z którego można mówić o innych dyskursach oraz sztuce wizualnej i dzięki któremu możliwe jest łączenie badań nad kulturą wysoką i niską, wiązanie sztuki barokowej z nowoczesną albo wręcz sztuki i nauki.

Grebeníčková i Mácha: wędrowanie jako „nadinterpretacja”

Do wędrujących pojęć Mieke Bal i odważnego eksperymentowania badaczego wracamy również w drugim przykładzie bardzo osobistej interpretacji, która możliwa była tylko dzięki prawdziwej, fizycznej podróży przez czas i przestrzeń, konkretnie dzięki pieszej wędrówce (w której również same wzięłyśmy udział). Wędrówkę tę podejmuje teoretyczka literatury i krytyczka Růžena Grebeníčková w czasach normalizacji. Po sowieckiej okupacji Czechosłowacji Grebeníčková została praktycznie bez możliwości publikowania własnych prac, stała się świadkiem wprowadzanej w życie normalizacji, która wpłynęła również na praktykę naukową – i to nie tylko w sensie wdrażania regulacji i ograniczeń, lecz także zbliżania się do uznawanej przez większość normy. Sama odmówiła zmierzenia się z jednej strony z tym, że również język staje się systemem normatywnym, pustym lub pustoszącym, pełnym klisz i uogólnień, a z drugiej – z przeciętnością i komfortową rezygnacją z pisania i myślenia. Dlatego tworząc własne teksty, nieustannie starała się przekroczyć proste interpretacje, uporać się z banalizacją i powszechnością, które przeżywamy w życiu naukowym (ale również czytelnym i codziennym), opuszczać i demaskować frazesy, aby można było zobaczyć dzieło jako przestrzeń z większą liczbą wariantów, powierzchni i płaszczyzn, dostrzec realność i autentyczność (tekstu i doświadczenia). Grebeníčková próbowała przywrócić indywidualne, umieszczone w języku pragnienie, które jest wypierane przez normatywność i normalność. Usiłowała odkryć ukryte płaszczyzny tekstów literackich, przekraczała normalizacyjną krytykę literacką, wyszła ze znanych już ram interpretacyjnych – i znalazła się w ten sposób w pobliżu „nadinterpretacji”. Do granicy interpretacji dochodziła również w ten sposób, że nie pojmowała tekstu jako obiektu, ale chciała być „z nim”; pragnęła czytać literaturę, rozumieć ją, zinterpretować, nie chciała jej obojętnie i mechanicznie opisywać/przepisywać, potrzebowała ją przeżywać.

To pragnienie i wewnętrzna potrzeba zrozumienia gestu literackiego Máchy, swista ekspresja i imaginatywna płaszczyzna wierszy prowokowały ją do tego stopnia, że w 1974 roku wyruszyła jego śladami w podróż do Wenecji¹¹, czy raczej po śladach fragmentarycznego, trochę niezrozumiałego *Deníku na cestě do Itálie*¹². Podróżowała z koleżanką Miladą Chlívcovą oraz z przedmiotem swojego zainteresowania:

„Niesiemy (...) na górze w plecaku – rzecz, która prawdopodobnie waży najwięcej – trzeci tom pism Máchy, wydanie krytyczne z 1972 roku. Na górze oznacza w najłatwiej dostępnym miejscu,

¹¹ Podróż powtarza później w 1977 roku z profesor matematyki z Olomuńca, Boženą Věchtovą.

¹² Rekonstrukcję podróży Karla Hynka Máchy i jego przyjaciela Antonína Strobacha, późniejszego praskiego burmistrza, posła do Reichstagu i prawnika, znajdziemy w książce pod red. Miroslava Koloca, *Ustavičné senzace Poutníka Karla Hynka Máchy*, Praha 2010.

możemy je w każdej chwili wyciągnąć i właściwie także cały czas do nich zaglądamy. Niewiarygodne, co oznacza jedno jedyne słowo, a często tylko jeden przecinek, kropka w tym krajobrazie, ile informacji kryje w sobie jedno słowo, odsunięte od drugiego w porównaniu z widokiem, odległością, uytuowaniem w krajobrazie, ile da się wyczytać z jednej linijki dziennika Máchy¹³.

Grebeničková, jak widać, nie podążała za poetką jedynie w terenie, ale również za jego słowem. Pozornie nieumotywowana podróż-wycieczka zawierała w sobie silnie egzystencjalny i fenomenologiczny wymiar, jednocześnie gotowość badawczą, potrzebę zrekonstruowania najdłuższej podróży Máchy i przyczynienia się do oświetlenia niejasności niektórych fragmentów dziennika. Wędrowanie śladami Máchy było także próbą zwrócenia językowi integralności, językowi, który został spłaszczony przez normalizację. Akt podróżowania był zatem również literaturoznawczym powrotem do pojęć i ich rdzeni – zamiast używania słowa *polifonia* mogła wynurzyć się polifonia sama w sobie. W dzienniku Máchy Grebeničková widzi słowo, które w sposób dramatyczny wchodzi w dialog z określoną sytuacją, czyli z krajobrazem, z ludźmi, których Mácha spotyka, słowo, które jest zapisane zaledwie sztyrem, ale zachowuje w sobie właśnie tę polifoniczność, której nie można odkryć tylko w czytaniu.

Grebeničková sama intensywnie postrzegała nietypowość swojej interpretacji naukowej. W jednym z wielu zapisków z podróży śladami Máchy zanotowała:

„Autor tej notatki jest w specjalnej sytuacji. Podejmuje próbę zwrócenia słowom, przechowywanym w jednym rękopisie i przeznaczonym jedynie na potrzeby swego autora, ich znaczeń. A czyni tak, opierając się nie – jak to jest w literaturze naukowej zwyczajem – na literaturze przedmiotu i odpowiednich pomocach, lecz na swoim wzroku i słuchu, na swych zmysłach i na mocy, którą należy nazwać cielesną”¹⁴.

Chodzenie jest dla niej czynnością poznawczą, która modyfikuje widzenie. Jak Grebeničková pisze w dzienniku:

„Prawie tak, jakby się zapomniało, że piesza wędrówka oznacza przede wszystkim widzieć, słyszeć, postrzegać, że tak samo jak za Máchy, tak samo za naszych czasów jest nie tylko ruchem do przodu, ale historią, jeśli chcemy, uwolnieniem od powtarzających się codziennych czynności, pogoni sterowanej przez cele, kołowrotka należności i interesów. Piesza podróż na południe staje się konsekwentnie, nieustannie trwającym wzrostem widzianego i słyszanego, odczuwanego, łączeniem wszystkiego, co jest na wyciągnięcie ręki i co jest dosłownie za górami, przemianowaniem oddalonego na bliskie, przede wszystkim jednak jedyną, nieustanną, w całość zaokrąglającą się akcją”¹⁵.

Jak łączą się u niej zmysły, chodzenie i patrzenie, poznawanie i cielesność, można dostrzec zarówno w uwagach do twórczości Máchy jak i w sposobie zapisu tych spostrzeżeń, nie tylko w tym, co pisze o podróży Máchy, lecz także o swojej własnej:

„A przy podróży na południe – chodzi przecież również o jej ciągłość, związek, stopniowe nawarstwianie się wszystkiego, co postrzegamy, narastanie, scalanie, kompozycję wrażeń wizualnych, ich ciąg, nawet kolejność, kierunek, wszystko atakuje nasz wzrok, kiedy schodzimy z północy

¹³ R. Grebeničková, *Cesta pěšky na jih*, „Slovo a smysl” 2010, nr 13, s. 152.

¹⁴ Ibidem, s. 164.

¹⁵ Ibidem, s. 160.

na południe! – senne, surrealistyczne, plastycznie niezwykle i mało konwencjonalne doświadczenie staje się właśnie tym, co wytrąca z patrzenia, do którego się przywykło!”¹⁶.

Podróżniczka Grebeníčková wróciła z wędrówki do normalizacyjnej codzienności z różnorodnymi fragmentarycznymi zapiskami, swoje doświadczenie przeniósł również do kilku tekstów o Másze i wykładów, które w jej czasach odbierane były jako „nadinterpretacja” – nie odpowiadały normalnej i normatywnej interpretacji, były odpowiedzią na zawłaszczenie tekstu przez jedną interpretację, a także jej własnym byciem, wolnością interpretacji¹⁷. Jak sama powiedziała o swej podróży:

„(...) brak motywacji – ba!, bezsens – naszego pieszego przedsięwzięcia przed wyjazdem z Pragi i po powrocie wzbudza odrobinę uśmieszków i niechęci. Nikt również nie traktuje zbyt poważnie tego, że marsz śladami Máchy mógł mieć naukowe wyniki”¹⁸.

*

Dialogi Francisa Bacona z Caravagiem (pod kierunkiem rzymskich kuratorów) oraz Růženy Grebeníčkovéj z Karlem Hynkiem Máchą, szukanie różnych ścieżek i wędrowanie różnymi czasoprzestrzeniami – motywowane były innymi przyczynami niż „wędrowanie” Mieke Bal. Jednakże we wszystkich przypadkach podróże te stały się świętem nadinterpretowania pojęć, uroczystością nieustannych przemian punktów widzenia i spojrzeń, które nie mogą być nigdy stabilne, tak samo jak nie może być jednolity i stały świat, w którym zachodzą interpretacje. Podróżujący, którzy zgodnie wychodzą z własnego „śnienia”, ciekawości i pragnienia, zawsze niosą ze sobą w „plecaku” tekst/obraz do interpretacji, choćby był – tak jak sama droga – nie wiadomo jak ciężki. Mieke Bal w tym duchu pisze: „It is a commonplace in Western culture that, to make your fortune, you have to travel. Hazardous, exciting, and tiring, travel is needed if you are to achieve the gain of new experiences”¹⁹. Wędrówki interpretacyjne pozwalają na nowe, ekscytujące przeżycia, mogą powodować halucynacje, które jednak nigdy nie usuną punktu wyjścia: w przypadku tekstu – głębokiej wiedzy filologicznej, w przypadku obrazu – wiedzy o historii sztuki. Nigdy nie można ruszać w drogę bez przygotowania, trzeba zawsze podróżować z bagażem (w postaci wiedzy i rozsądku) – inaczej może nas czekać „śmierć” albo podążanie jedynie głównymi szlakami i tylko za przewodnikami turystycznymi.

¹⁶ Ibidem, s. 150.

¹⁷ Swoje notatki z podróży Grebeníčková przedstawiła w 1975 i 1976 roku w wykładach dla Towarzystwa Literaturoznawczego w roku 1977 i w analizie przygotowanej dla kwartalnika „Slavia”. Opublikowała następnie kilka studiów o Másze, które opierały się na doświadczeniach z podróży na południe – te razem wyszły w zbiorze *Máchovské studie*. Więcej zob. M. Špirit, *Plán monografie a jeho zmar [w:] R. Grebeníčková, Máchovské studie*, Praha 2010, s. 393–579.

¹⁸ R. Grebeníčková, *Cesta pěšky na jih*, s. 151.

¹⁹ „W kulturze Zachodu powszechne jest przekonanie, że jeśli chcesz zbić fortunę / osiągnąć wiele, powinieś podróżować. Niebezpieczna, ekscytująca i męcząca podróż jest konieczna, by zdobyć nowe doświadczenia” – przypis red. Zob. M. Bal, *Working in Concepts*, „Slovo a smysl” 2009, nr 11–12, <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/318>. [dostęp: 04.03.2017].

Summary **Quoting Bacon and Caravaggio** **– Walking Máchá as Over-Interpretation**

The article concerns the problem of over-interpretation in the works of Michelangelo Merisi da Caravaggio and Francis Bacon. It also deals with the concept of walking as over-interpretation in the works of Grebeníčková and Máchá. The article explains the necessity of over-interpretation as a key to unexpected meanings and experiences. This is argued through references to Mieke Bal's travelling concepts.

Keywords: quoting, over-interpretation, Bacon, Caravaggio, Máchá

Słowa kluczowe: cytowanie, nadinterpretacja, Bacon, Caravaggio, Máchá



Monalli Dolls. Twórczyni lalek i fotografii: Monika Ekiert-Jezusek